

苏 轼 词 新 论

导师：启 功 撰者：刘 石

古往今来有关苏词研究的大量著述中，精辟之见异彩纷呈，使人深受启发。同时也有一些观点，私意难以完全苟同。这些观点既有对苏词诸多具体问题的论述，也有关于苏词创作道路、词学思想乃至词史进程的总体评价。围绕它们对苏词研究中一些有争议的问题再作探讨，可以加深对苏词的进一步认识与理解，并引发对一些传统词学理论与词学观的重新思考。

一 苏词音律问题

苏词究竟合律与否，长期以来争论不休。北宋时候普遍认为苏词不合音律，范正敏、晁补之、李清照等均持此见。从南宋初年的胡仔开始，观点有所改变。近现代以来，否认苏词不合音律者渐多，至今天已几成定论。我以为此乃在三个问题上未能深思之故。

一、守格律与合乐律的关系问题。词之音律，包括乐律与格律两方面。今天乐律虽已失传，所能求知者唯有格律一项，但在词体鼎盛的宋代，人们讲完的音律问题却主要在乐律方面。北宋人所谓的苏词多不合音律，即是指的宫调工尺的乐律，非平仄四声的格律。后代的研究者却把乐律与格律混淆起来，通过证明苏词符合后人归纳前人之作而制定出的格律书，来否定北宋人对苏

词不合律的批评。翁方纲的《石洲诗话》、俞樾《湖楼笔谈》、沈祖棻《苏轼与词乐》、罗忼烈《东坡词杂说》等均如此。难免方枘圆凿，齟齬难入。

二、懂乐律与守乐律的关系问题。苏轼懂不懂乐律，会不会唱曲？回答当然是肯定的。很多材料可以证明这一点。但是我们本来要论证的问题不是他会不会这样做，而是他有没有这样做。人们在论证苏词协律的文章中，少不了把晁补之和陆游那两段为苏轼辩护的话拿来当作中坚材料，却不思晁、陆二人辩护的，恰恰是苏词的不协音律。“居士词横放杰出，自是曲中缚不住者。”

（晁氏语，载《能改斋漫录》卷16）“公非不能歌，但豪放，不喜剪裁以就声律耳。”（陆氏语，见《老学庵笔记》卷5）歌则能歌矣，无奈其“横放杰出”，“曲中缚不住”何！无奈其性情“豪放”，“不喜剪裁以就声律”何！显然，证明苏轼懂音律，一如证明苏词守格律，想以此推论苏词合音律，是不够妥当的。

三、部分作品合律无济于推翻“多不谐音律”（晁氏语）的定评。本来，“多不谐音律”是古人对苏词创作一种现象的归纳，从这种归纳本身可以看出不是对全部苏词的概括。从胡仔开始，直到今人，都抓住苏词中部分合律之作，来作为反驳这一归纳的理由，这似乎不妥。同时也牵涉到一个比例问题。以当时人论苏词不协音律的总括性评语中，可以看出几乎无例外地都是“又往往不”、“人谓多不”之类大比率的用语，足证当时的人们正是根据苏词创作的主要倾向才为其作出“不协音律”的定论。今人根据可以确知合律的不足二十首之数，便欲推翻当时人的定论，显然不具备说服力。

二 苏词体制问题

苏词创作中完全属于作者创新的不少，在创作手法、方式、

技巧以及创作观念方面，继承的也很多。有些前代作品，比如敦煌曲辞，苏轼也许的确不可能寓目，自然谈不上影响。但作为有条件审视词史全貌的今人，应该将之联系起来考察，这样得出的论断庶几可以更加符合实际。

一、苏词“扩大题材”说质疑。我总以为，在题材问题上本不足以论优劣，比高低。但既然说到“开拓”与“创新”，必须确实是前代从来不曾有过者才能符此美称。人们常将苏轼《河满子》（见说岷峨凄怆）算作最早以时政军事入词之作，不知这类反映重大时事的作品在敦煌词中非止一二见。象《酒泉子》（每见惶惶）、《献忠心》（自从黄巢作乱）等都是。从胡适到夏承焘诸先生均将咏史吊古、谈禅论道、议论说理等题材与手法归于坡词之“数创”，（见胡适《词选》及夏承焘《东坡乐府笺序》）可苏轼的前辈范仲淹有《剔银灯》（昨夜因看蜀志），用说理的形式咏史，论其手法面目，岂止“词诗”，堪称“词论”。吊古之作，早于苏轼数十年的李冠有之，年长十来岁的王安石也有之。至于谈禅论道，遑论敦煌词中在在皆是，王安石和略长于苏轼的张伯端也作数不少。凡此种种，可证今人沿袭刘熙载所谓苏词“无意不可入，无事不可言”（《艺概·词曲概》）的观点，对苏词扩大题材的某些论述与历史事实是不相符合的。

值得说明的是，我不仅无意全盘否认苏词题材的扩大，相反，完全承认就个人创作来说，苏轼在词的表现领域以及体现的情感内容方面较前确有广阔得多的拓展。但我认为，这种拓展正是他“以诗为词”的一种手段，虽然可以提高词的社会功能，难免在相当程度上损害词体的特性，使词失掉一些词体特有的韵味，因而是不可取的。

二、词题词序，隐括集句不始于苏轼说。从宋人黄升到清人纪昀，都认为唐五代词“缘题所赋”、“调即是题”，（见黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷1李询《巫山一段云》下注及纪昀《四

库全书总目·克斋词提要》)是谁率先于调下安题的呢?论者大都以为“启此风者是为东坡”(王易《词曲史·构律》)。然而所谓唐词无题的说法本身就是错误的,不仅唐文人词中已有词题,敦煌词中具题者多达半数以上。何况谓宋初之词亦“调下无题”(《词曲史》)，“荆公、子野始稍稍具词题”(《东坡乐府笺序》)，更明显与事实相距甚远。入宋以后，词题遽增。王禹称、聂冠卿、范仲淹等所存词皆是词题，均在苏轼、王安石、张先之前，是为铁证。至于词序，大量运用确自苏轼始，但此前数百年间绝非无词序出现。唐人窦弘余《广谪仙怨》词，序长达266字。早于苏轼的宋人方资也有序长153字之《黄鹤引》词。对这些均不应漠然无视或视而不见。

研究者还认为隐括和集句词也是苏轼首创，（见清张德瀛《词征》等）但究其实，苏轼以前虽然没有明以“隐括”二字相标者，无名有实的却有两组。一组是敦煌曲子词《皇帝感》八首，系隐括《孝经》及唐玄宗《孝经注》而成；一组是北宋词人刘几《梅花曲》三首，系隐括王安石《与微之同赋梅花三首》而成。当然也应看到，第一个提出“隐括”其名，以及首先全面使用这种形式的的确是苏轼。至于集句则又不同。在作者行辈上，词作数量上、与全部作品所占比重上，王安石的集句词都超过了苏轼。无论从何种角度，都难将集句词的发明权归其名下的。

三 苏词风格问题

三百余首苏词的风格是一个复杂的结合体，在苏词风格的研究中历来存在较大分歧。篇幅所限，仅就其中两个问题略陈管见。

一、“正”“变”之争的是与非。中国古代社会，政治和文艺都爱争名分讲正统。苏词风格研究上，长期以来占据上风的是

言“变”一派。代表人物有明人张綖、王世贞，清人王士禛、纪昀等。纪氏认为，“词自晚唐五代以来，以清切婉丽为宗”（《四库全书总目·东坡词提要》），坡词豪放，故为变体。从刘熙载开始发难，说晚唐五代以前即为豪放，东坡实为复古，故为正格。（见《艺概·词曲概》）之后，随着豪放词和豪放词派地位的与日俱增，视苏词为“正体”的观点转为主流。

如要解决这一争端，我以为关键在于确立判断“正”“变”的标准。不难看出，那些以苏词为“变体”“别格”者本不是以近源之词作为立论依据的。他们抬出晚唐五代之词，不是因为它们是词史上最早的词作，而是因为词发展到晚唐五代才开始寻找到最终适合自己文体特性的题材、手法、表现方式和创作风格，开始走向成熟。这之前的词，不论是民间的还是文人的，题材上，风格上、体质上均与诗无大别。今天的人们尽可以把这些特点捧得很高，但是当时的那个时代，无论如何只是词刚起步的初级阶段。这些特点，无论如何只是词为走向真正属于自己的成熟道路探寻摸索时留下的不成熟的痕迹。所以所谓“正”“变”，不是看它是否符合最早期的词风，而是看它是否符合使词步入成熟之路的、已然为广大创作者乐于使用的、同时也得到接受者广泛认同的词风。为绝大多数创作者和接受者所运用所认同的词风，不是本色当行的“正统”词风又是什么呢？显然，对于苏词“正”“变”的衡判就应该以此为标准。不符合晚唐五代以来的传统词风，可不就是“变调”、“别格”吗？

我以为正体变体的划分，与其说是一个是非判断，毋宁说更应该是一个事实陈述。“正”与“变”本身，不可以作为“优”与“劣”的同义语。苏词的“正”“变”是一回事，对苏词的评价又是一回事。即使可以而且应该对苏词的创作评价很高，也不能（同时无须）据此否认他之前数百年间词发展的实际历史，而得出“正体”的结论的。这样做的结果，只能模糊我们对词体创作

道路和词史面貌的正确认识。

二、词见于诗集与风格无关说。苏词自南宋起便集外单行，但其中有《瑞鹧鸪》（城头月落尚啼乌）、《生查子》（三度别君来）、《阳关曲》（受降城下紫髯郎）、又（济南春好雪初晴）、又（暮云收尽溢清寒）等几首长期见于诗集。原因何在？时下的学者普遍认为，这类情况“正可作为苏轼诗词风格相近的旁证”，“可以进一步证明苏词的诗化倾向”（《复旦学报》1988年1期）。

考察编入诗集的几首词，有一个共同特点，均是齐言体。因而这个问题必须以词的形式说起。我们知道词的主要形式是长短不齐的杂言体。在词发展的初期，齐言却占了相当大的比重。五代以后，随着配合最能反映燕乐特色的律调繁复、灵活曲折的曲拍的需要，长短句才开始大肆地发展兴盛起来。然而这不意味着齐言体全告绝灭。仍有少部分曲调被宋代以及宋代以后的词家一直沿用。这些齐言之作既是配合燕乐，自应视为词作，本无疑义。但是随着元明以来词乐逐渐失传，作为音乐文学的词实际已变成案头文学。作者与读者都只能光讲文辞，不究声律，对在外形式上与诗无别的齐言词作的体认自然十分困难，它们的归属往往就成了一个很大的问题。正是在这种背景下，许多齐言词作有意无意地混入了诗集之中。当我们翻开很多人的诗集（而不仅仅是苏轼的诗集），如李白、刘禹锡、王维、刘长卿、韩偓等等，都能在其中发现他们的词作，极为重要的一个原因就在这里。

当然，词入诗集还有其他原因。一是词的功用虽在配乐，文辞本身自可视作诗的一种。诗集主文。主声之词集不当入诗，主文之诗集自可入词。编纂诗集者主观上并不严拒词体入，毋宁说诗集兼采词作还是唐五代以来的一贯风尚。二是就晚唐五代以前来看，词入诗集，还由其时词体未尊，尤其文人作数无多，不堪单行，只能附载诗集之中。这两点可以为明冠以词牌的齐言体

（如李白集中的《清平调》、刘禹锡集中的《浪淘沙》）以及一些并不是齐言的长短句（如李白集中的《忆秦娥》、《菩萨蛮》）为什么仍会“混进”诗集提供一个合理的解释。三是有些词作本来的身份即是诗，只是后来才被谱入曲中（如王维集中的《送元二使安西》），将这类作品编入诗集，理所当然。为什么有些词不仅见于诗集，还另具诗题（如《送元二使安西》即为《阳关曲》词之诗题；刘长卿《谪仙怨》词，诗题为《苔溪酬梁耿别后见寄》；韩偓《生查子》词，诗题为《懒卸头》），原因大概在此。

上述可见，词见于诗集情况较为复杂，但与词和诗的风格相近没有必然联系。不是说苏轼混入诗集的几首词中一定没有与诗风相近之作，但有没有都是另一回事，不牵涉它们为什么编于诗集的问题。若据词入诗集一点便遽下“诗化”之论，只能是一种似是而非的模糊影响之谈。

四 苏轼“以诗为词”问题

“以诗为词”是苏词研究史上最为著名的一个命题，近千年来，许多争论都是就它或围绕它而展开。然而“以诗为词”这一命题的实质是什么，如何判定是否“以诗为词”，怎样评价苏轼的“以诗为词”，这些重要问题仍有进一步讨论之必要。

一、“以诗为词”说的实质。“以诗为词”说的提出，乃是建立在对文学发展历程的这样一种理解上，即由文到诗再到词这一文学发展的历程，是一个文学色泽逐步浓厚、形式讲求逐步严格的历程。从艺术要求言，文小于诗，诗小于词；从创作自由言，文大于诗，诗大于词。理解了文、诗、词之间的这两种关系，就可以理解“以诗为词”（包括“以文为诗”）命题的实质，是指拿适用于创作自由较多的同时就是艺术要求较低的文体

的创作手法，来创作自由较少的同时也是艺术要求较高的文体。同时不应忘记，“以诗为词”的提出原本是一个否定式命题，就是说命题者是反对这种做法的，反对在较高级的文体中掺入相对低级的文体的表现手法。因为这样做会对艺术要求相对较高的文体造成艺术上的损害。“以诗为词”后人有时又称作“诗化”，但它与温庭筠、韦庄等人使词由与诗无大别的状态向具有独立的词体特性转化的“诗化”——实际是“词化”，有根本的不同。这一点不加以认清，就可能导致对“以诗为词”实质含义的错误理解。

二、诗词之辨与苏轼“以诗为词”的判定。苏轼“以诗为词”，改变传统词的创作道路，这是为绝大多数人所公认的，虽然对于这种做法历来有肯定和否定两种截然不同的评价。但是苏轼“以诗为词”表现在何处，需要首先解决作为两种不同的文学体裁，诗与词的区别在哪里。从根本上说，诗与词的区别在于联系声乐与否。进一步看，就词与徒诗而言，在于合不合乐；就词与其他合乐诗（如乐府）而言，在于合什么乐。合燕乐者即为词。要之皆为音乐的区别，与后来讨论“以诗为词”问题时常常涉及的体制与风格两项初无关涉。因而，判断一个词家是否“以诗为词”，混淆了诗词界限，也即当于音律上求之。如前所论，苏词“多不协律”既为事实，则目苏轼为“以诗为词”诚为不诬。

然而若谓苏轼“以诗为词”的含义只限于不协音律一项，是又不然。诗与词的最初分手虽然是在音乐（燕乐）的门口，与体制和风格诸事无关。但既入音乐之门，为配合燕乐繁复灵活的律调和新声奇变的情调，必然要在题材、风格、体式种种方面受到约束，从而逐渐发生变化，与诗由混同到分离，最终具有与诗歌不同的诸种特征。这样诗与词的区别，也就可以从风格和风格所由形成的体制方面加以判断。前文曾证词题词序、议论说理、吊古谈禅、隐括集句等非自坡始，但虽则非自坡始，他的词中却广

泛运用了诗歌经常表现的这些题材及创作手法，更主要的是，并因而形成了与传统词迥异的风格面貌，却是无可怀疑的事实。因之，我们不仅可以据其不合音律一点，也可以据其风格和体制的某些表现，视其确为“以诗为词”。郑文焯先生仅凭对少数苏词的直观感触便认为：“世每谓其‘以诗为词’，岂知言哉！”

（《大鹤山人词话》）这是难使人信服的。

三、苏轼“以诗为词”的重新评价。从宋代的胡寅、王灼到今人著作，均给予苏轼“以诗为词”以极高评价，这是众所周知的事实。这里牵涉到对诗词是否应该分畛，词的正确发展方向是什么等一些根本问题的理解。我始终认为，一种文体必须有自己的文体特性，这种特性首先表现在外部形式的差异，又通过外部形式的差异反映在发挥文学功能的侧重点不同上。文体特性是一种文体存在的价值，也是存在的前提。词这种隋唐之际新兴的韵文体，最初并不完全具备自己的词体特性。是到了唐末五代“花间”为代表的文人词作，才在形式、题材、风格、艺术品质上与诗全面分手，形成自己的文体特色，并以之与诗、文、曲等其他文体标美擅能，并驾齐趋。从这个角度说，《花间集》代表的创作方向不仅不是发展的歧途，恰恰是作为一种独立文体应走的道路。因而，苏轼在创作上“以诗为词”，其他人在理论上鼓吹“以诗为词”，有意无意、或多或少地将词与诗合流，应该如何评价，就是值得重新考虑的了。

五 苏轼词学观问题

长期以来论者认为，传统词家和词论家是轻视词体的，“以诗为词”以及鼓吹“以诗为词”的人们才是尊重词体的代表。他们主张多方打破诗词界限，把词当成“诗的一种”（胡适《词选》语）。词既然就是诗，其地位不用说自然提到与诗同等

的高度了。人们常谓“词体之尊，自东坡始”（陈洵《海绡说词》，龙榆生《东坡乐府综论》及陈迥冬《宋词纵谈》同此），意殆在此。然而如果从上面主张文体独立、尊重文体特性的立场出发，看法自然不同。

一、尊词及尊词派辩。何谓尊词？如何才能提高词的地位，使词取得与诗平等的座次？不是以诗为词，诗词合流，恰恰是严分诗词畛域，恪守诗词之别。所谓尊体，只能是致力于建立并严格遵守和尊重一种文体独具的、与他种文体不同的诸种特性。只有当这种特性被建立起来并得到切实的奉行，这种文体才能成为一种独立的文体，并以这种独立文体的身份与其他文体比肩抗行。“花间”“南唐”为代表的当行本色派词人正是这样做的。如上所说，在他们手里，题材风格、形式手段、艺术品格上词诗混同的局面才发生根本改变，词才开始是有自己的文体特性，象诗文一样，有属于自己的表现领域、艺术手法和审美品质。

再从他们创作的内容看，固然有格调低下之作，但那并非因其轻视词体，而是由其抱负不大，境界欠高所致。实际上，词在自身特性得以建立起来的晚唐五代，成为文学家们最为喜爱的一种文学样式。他们视词为“芳洁之体”，将自己平素隐藏于心底的美好情愫和幽怀愁绪，一一托于词而发之。他们当中许多人都是毕生专力于作词，用自己全部的热情和智慧去发展、改造词，使之不断提高与完善。所有这些均可证明，他们才是尊重词体的人。

二、轻词及轻词派辩。真正轻视词体，从意识深处视其为“小道”的人，我以为不是别人，正是那些“以诗为词”以及鼓吹“以诗为词”的人们。试想他们所以要“以诗为词”和鼓吹“以诗为词”，正是由于他们认为词体轻贱，诗体高贵，才要拿较词体为尊为贵的诗体来改造甚至替代词。他们轻视和反对前人经过多少年建立起来的为词体独有的特性。而轻视一种文体的特性，

无论其主观本意如何，意识深处无疑就是瞧不上这种文体本身。苏轼曾谓张先词乃其诗之“余技”，用“未见好德如好色”的孔训批评别人的喜爱张词，（见《题张子野诗集后》）王灼同样谓苏词乃其文系和诗之后的“余事”（《碧鸡漫志》卷2），胡寅、王若虚也以苏轼作词为“谑浪游戏”并对此持赞赏态度。

（见《题酒边词》及《溇南诗话》卷中）这些言论观点同样反映出他们视词为“小道”的深层意识。正是这种深层意识指导他们“以诗为词”，力求扩大词的功能与作用，实际造成了对词体特性和独立性的损害，并使得他们主观上具有的“尊词”的愿望失去了实现的可能。

三、苏轼轻词说。苏轼轻词的思想意识，首先反映在他有关词体、词学的一些见解上。他除称张先词为诗之“余技”外，又称欧词为“小技”（《醉翁琴趣外编序》），将词这种文体称作“小词”（《与鲜于子骏书》）、“微词”（《祭张子野文》）。这正是当时普遍存在的轻词重诗、重道轻艺观念的流露。其次反映在他词创作的态度上。词在他的文学创作中只占极小部分，不象通常所谓轻视词体的当行本色派词人，往往毕生精力尽于作词。胡寅、王灼说他“谑浪游戏”、“滑稽玩戏”，意在褒扬，却正道出了他轻易草率的作词态度。这样，苏轼的轻词意识就必然落实在实际创作中。《减字木兰花》（郑庄好客）用词作判词使。《戚氏》（玉龟山）酒宴席上应歌者之邀即兴而作，十分无谓。回文词、嵌字词、自创不可解之词、集句和隐括词，往往文意扞格，俗不可耐，几令人无法卒读。以词作来开玩笑、发幽默，调侃、俏皮，词的功用倒是扩大了，但对于词这种文体来说，是提高了它的地位，还是贬低了它的价值，是尊词还是轻词，我想是不言而喻的。

再作进一步探究，作为一代文学大家的苏轼为什么选择“以诗为词”这条有损词体的道路，除了社会的历史的外在原因，

还有其内在的必然因素，其中很重要的一点是性格因素。不同的文体有不同的特性，与某种性情最相吻合。具备此种性情者，才最适宜于此种文体的创作。对于以幽细深美、旖旎妩媚为特性的词体来说，创作者心性情思的要求，显得更为重要。只有具有一种细微幽约的心性与缠绵悱恻的情思，才易于发挥词体得天独厚的“言长”（《人间词话·删稿》语）功能，创作出精美绝伦的当行本色之作。苏轼所以“词如诗”（《苕溪渔隐丛话》前集卷38），秦观所以“诗如词”（同前），原因大概都在于此。晁补之曾谓“眉山公之词短于情”（同前卷51），王若虚责问：“风韵如东坡，而谓不及情，可乎？”（《滹南诗话》卷中）其实情感的类型每有不同，晁补之所谓“短”者，应即在上述缠绵缭绕之一种，非泛谓东坡乃无情之人也。缺乏这种缠绵缭绕的情感，不是说就一定不能具有所谓“风韵”，对于苏轼来说毋宁刚好相反，决定了他缺乏婉结蕴藉的情感的，正是他那种潇洒、超脱、旷达的“苏式”风韵。从另一面看，正由于作者抒发的不是那种细如游丝、慧心善感的情思，而是洒脱疏放、优游自在的“风韵”，所以无需借助纤细微小的物境意象，造成烟水迷离的隐约境界。他所偏好，所择取者，必在那开阔的气象、高远的意境、随意自在的笔法、直率透彻的格调。因为唯有这些，才与他那潇洒超脱的性格心境相合，也才宜于传达出他的这种潇洒超旷的性格心境。这样，其作品的风貌自然不可能与珠圆玉润、低徊唱叹或婉媚柔融、悱恻绵丽等本色当行一派的词作相一致了。

作者工作单位：中华书局

（本文责任编辑：魏文峰）